

SONIDOS DE KANDINKY. KLÄNGE.

María Teresa Muñoz

De los cincuenta y seis grabados de Wassily Kandinsky que figuraban en la edición de Piper Verlag de Munich de 1912, doce eran en color, además treinta y ocho poemas se intercalaban con ellos formando el volumen *Klänge* (Sonidos) del que sólo se publicaron 345 copias y nunca fue reeditado. Este libro de Kandinsky, que es singular por el hecho de corresponder tanto el texto como las ilustraciones al mismo autor, es casi contemporáneo del más conocido *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte) y del inicio de la correspondencia entre Kandinsky y el músico vienés Arnold Schoenberg. Jean Arp mostró su interés por esta obra en un ensayo de 1951, donde dice que en *Klänge* los poemas surgen con la fuerza de montañas parlantes y reconoce a Kandinsky el papel de precursor de las experiencias Dada que él mismo impulsaría junto a Hugo Ball en Zurich. El propio Kandinsky dice que en *Klänge* simplemente ha cambiado de instrumento, la paleta de pintor por la máquina de escribir, utilizando una referencia musical que no existe más allá del título de la obra y que es también el de uno de los poemas. Algunos juegos de palabras, o hasta la introducción de palabras nuevas casi exclusivamente referidas al mundo del color, están lejos de los más arriesgados experimentos dadaístas ya que los poemas de Kandinsky se concentran en buscar el efecto de ciertos ritmos, ordenaciones sintácticas y repeticiones dentro de los límites de un buscado primitivismo literario.

¿Qué es lo que tiene de especial entonces esta obra? ¿Es sólo ese título tan poco ambiguo como *Klänge* el que llama la atención? Seguramente habría que contestar que sí, que la provocación de Kandinsky está en el título, en obligarnos a leer como música una obra formada por pintura y literatura.

Sin conocerse personalmente, Kandinsky se había puesto en contacto con Arnold Schoenberg en enero de 1911 para expresarle su sentimiento de empatía al descubrir que tanto su búsqueda en el arte como su modo de pensamiento tenían una base común. Kandinsky reconocía haber encontrado en las composiciones musicales de Schoenberg lo que él ansiaba y en el desarrollo independiente de las diferentes voces en estas composiciones lo que él trataba de encontrar en su pintura. Música y pintura podían intercambiar experiencias a través de su modo de construcción, de su armonía, una nueva armonía no basada en estructuras geométricas sino en un modo de hacer artístico anti-geométrico y anti-lógico. El concepto musical de disonancia podía ser aplicable a la pintura y en ambas artes, música y pintura, la disonancia sólo sería un concepto relativo que se convertiría en consonancia a medida que el arte progresara. Kandinsky, que vivía en Munich desde 1896 y siempre se había movido dentro de los círculos de la pintura, envía a Schoenberg con su primera carta también una serie de fotografías de sus cuadros para solicitar su opinión. Desde Viena, Arnold Schoenberg hace comentarios elogiosos sobre estas obras aunque deplora que a las fotografías les falte el color, para él absolutamente necesario. Por su parte Schoenberg, ocho años más joven que Kandinsky, había entrado en el mundo de la pintura algunos años antes y deseaba que se le considerara como pintor, lo que situaba la relación entre ambos en una cierta asimetría ya que nunca Kandinsky se arriesgaría siquiera a utilizar los medios propios de la música.

Cualquier artista, trabajando incluso fuera del campo de las artes visuales, puede sin problemas invadir el terreno de la pintura, sin duda el arte más visitado por extraños. Kandinsky no sólo escribió con elogio sobre las pinturas de Schoenberg, sino que las utilizó como muestras del valor de un arte creado espontáneamente sin la mediación de una técnica aprendida o una educación específica, de un arte simplemente expresado. El camino inverso, sin embargo, no es recorrido por los artistas plásticos que, si bien como en el caso de Kandinsky consideran la música como el arte supremo donde se alcanzan todos los objetivos artísticos, nunca se aventuran a emplear medios puramente musicales ni siquiera como medio para superar esos momentos de agotamiento tan frecuentes en la propia actividad. El hermetismo de la composición musical resulta incomprensible si se tiene en cuenta que es en la música donde al menos existe una armonía clásica perfectamente codificada, a la que cualquiera puede recurrir cuando lo considera necesario aunque sea para contravenir sus reglas, y unos medios materiales de mucho más fácil acceso que en el caso de la pintura, la escultura o la arquitectura. Los intercambios entre pintura y escultura son frecuentes, menos lo son entre éstas y la arquitectura, quizá la de más difícil realización material para un aficionado. Y, a la hora de transferir la estructura interna de unas artes a otras, la música es reemplazada por la literatura o incluso la arquitectura donde, como señala el propio Kandinsky, la comprensión hasta cierto punto de cómo está construida una catedral resulta ser una condición necesaria para aspirar siquiera a construir algún día una simple cabaña.

El complejo de inferioridad del artista plástico con respecto al músico es también asumido por Arnold Schoenberg, que se muestra complacido por el hecho de que un artista de otro campo tenga puntos de contacto con él y por las posibilidades de profundizar a través de su relación con Kandinsky en un tema importante para él, el color como agente expresivo y relacional. Schoenberg no cree que la pintura deba ser objetiva, más bien lo contrario, y si la imaginación nos sugiere cosas objetivas es porque sólo éstas son percibidas por el ojo, mientras que el oído tiene ventaja en ese terreno. Pero cuando cualquier artista alcanza el punto en el que sólo desea expresar acontecimientos internos a través de sus ritmos y sus tonos, entonces el objeto de la pintura ha dejado de pertenecer al mundo reproductivo de la vista. Ésta puede ser la razón de que Schoenberg, cuya entrada en la pintura se realizó a través de un especialista en retratos como Richard Gerstl, nunca pinte caras o retratos propiamente dichos, sino lo que él mismo llama Gazes o visiones.

Arnold Schoenberg había publicado una parte del capítulo “*Sobre las octavas y quintas paralelas*” de su *Harmonielehre* (Teoría de la Armonía) en el periódico *Die Musik* en octubre de 1910 y Kandinsky se ofreció para traducirlo al ruso y publicarlo en Odessa antes de que Schoenberg diera a conocer su obra completa en 1911. También comentó el texto y recomendó a todos los interesados en el arte que prestaran atención a este escrito y a este creador de la nueva música, a pesar de su título tan especializado. Schoenberg pensaba que cualquier acorde, cualquier progresión estaba permitida, pero también que siempre existen ciertos límites que determinan el uso de esta o aquella disonancia. Y en cuanto a la correspondencia entre la música y el texto en determinadas obras, pensaba que las aparentes divergencias superficiales pueden ser la necesaria consecuencia de un paralelismo a un nivel más importante. En este concepto de relación entre texto y música, una relación que no implica correspondencias a nivel superficial sino por el contrario un juego más profundo, más libre, en el que Kandinsky basa su composición en *Klänge*.

El *método de composición con doce sonidos* fue ya utilizado por Arnold Schoenberg a partir de 1908 y por sus discípulos Anton von Webern y Alban Berg inmediatamente después, pero sólo fue explicado en los años cuarenta, cuando ya Schoenberg vivía exiliado en California. Este método había surgido como una necesidad, ante los cambios del concepto de armonía y el desarrollo del cromatismo. La tonalidad, si no en la teoría, había sido destronada en la práctica y a esto se añadió la progresiva familiarización del oído con gran número de disonancias hasta perder el miedo a su efecto perturbador. Ya no se esperaba preparación ni resolución de estas disonancias, ni molestaban las armonías irregulares o las asperezas contrapuntísticas de ciertos compositores. Este estado de cosas llevó al empleo más libre de las disonancias, o a lo que el propio Schoenberg denomina la *emancipación de la disonancia*, comparable a la utilización entre los compositores clásicos de los acordes de séptima disminuida precediendo o sucediendo a cualquier otra armonía. Consonancia y disonancia no se diferencian por el grado de belleza, sino por el grado de comprensión que ya no depende de la existencia de un centro tonal. Las primeras piezas compuestas según el nuevo modo de composición se caracterizaban por su extremada expresividad y su brevedad, buscando el equilibrio de un modo inconsciente como en los poemas experimentales y abriendo paso a una innovación a la vez creativa y destructiva.

Perdidas las funciones estabilizadoras de la armonía, comparable al efecto de puntuación en la construcción de las frases y a la división y subdivisión de éstas, el modo de construir las nuevas formas musicales no podía basarse en unos acordes cuyo valor constitutivo no había sido todavía establecido. Hubo que recurrir a un modelo exterior, y es el mismo Arnold Schoenberg el que dice que para construir formas más extensas tuvo que basarse en los textos de los poemas. Las diferencias de tamaño y conformación de sus partes y los cambios de carácter y modo de expresión se reflejaban en la forma y tamaño de la composición, en su dinámica y tempo, en sus acentos, instrumentación y composición. Así las partes se distinguían tan claramente como antes se hacía valiéndose de las funciones tonales y estructurales de la armonía. La armonía tradicional garantizaba en la música un conocimiento de los efectos y un sentido de la forma que proporcionaba al compositor una sensación de seguridad. Pero para cualquier artista que trabajara con nuevos sistemas y nuevas formas surgiría la necesidad de vigilar de manera consciente las leyes y reglas que rigen estas formas que él pudo concebir de manera inconsciente, como en sueños. En el caso de Schoenberg, esta búsqueda desembocó después de muchos años en el llamado *método de composición con doce sonidos*. Este método consiste en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes, ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie en que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática pero en distinta disposición.

Al tratar los problemas de este método, Schoenberg recomendaba evitar la duplicación de octavas porque duplicar es acentuar y un sonido acentuado podría interpretarse como fundamental, o incluso como tónica, produciendo falsas expectativas de resolución o continuidad. La adopción de este *método de composición con doce sonidos* no facilita el trabajo al músico, sino que se lo hace más difícil por las restricciones que impone la obligación de utilizar sólo una serie básica en cada composición de la que deben derivarse los temas. De la serie básica, que rige cada obra, se derivan series adicionales y las posibilidades de adaptar los elementos formales de la música, como las melodías, frases, motivos o acordes a una serie básica son limitadas. La mayor ventaja de este *método de composición con doce sonidos*, insiste Schoenberg, está en su efecto unificador. Las grandes obras maestras, especialmente en el campo de la ópera, no conectan sus distintas piezas tan sólo por medio de una coherencia superficial sino que, aunque nosotros no alcancemos a verlo, existe una lógica unificadora interna y no hay lógica sin unidad.

La combinación entre profesionalismo e inspiración, entre creación inconsciente e indagación consciente, coloca a la música en una posición superior y hasta inaccesible por el hecho de que tampoco sea posible su enseñanza o aprendizaje. El hermetismo, casi alquimia, que se reconoce en la música como arte secreto que es imposible de enseñar, es el que atrae a un artista como Wassily Kandinsky pero también el que le deja a las puertas de penetrar en sus secretos. Los problemas pedagógicos de la música son inmediatamente trasvasados a la pintura por parte de Kandinsky para quien la instrucción del estudiante por parte de su maestro, más que basarse en un conjunto de leyes inmutables, debe servir para abrirle los ojos al gran arsenal de recursos y medios de expresión artísticos, impulsarle a mirar. Incluso los errores de los grandes maestros han servido, aunque sea involuntariamente, para propósitos creativos y cabía aprender de experiencias pictóricas llevadas a cabo por alguien no especialmente educado en el mundo de las artes plásticas como era el caso de Arnold Schoenberg.

El primer contacto de Kandinsky con Schoenberg, antes incluso de iniciarse la correspondencia entre ambos, tuvo lugar a través de la música, un concierto de piano de una obra de Schoenberg al que asistió Kandinsky en enero de 1911 en compañía de Franz Marc. Fue éste, y no Kandinsky, quien había ya planteado cuestiones que los músicos sólo tratarían después, como la total suspensión de la tonalidad. Eso significaría, en opinión de pintor Marc, una disolución de las leyes sobre el arte que habían regido en Europa hasta entonces y un acercamiento a lo primitivo, incluso a lo oriental, donde existía una absoluta liberación en lo referente al uso del color. Sólo expresión, la disolución de los colores en una gran armonía, éste es el resultado que se encuentra ya en los cuadros de Kandinsky. A raíz de ese concierto de piano escuchado en Munich, el principal objetivo de Kandinsky será entablar un contacto directo con el músico Arnold Schoenberg que se prolongará durante toda su vida.

En 1909, con cuarenta y tres años, Wassily Kandinsky compone *Grüner Klang* (Sonido verde), *Schwarz und Weiss* (Negro y blanco) y *Der Gelbe Klang* (El sonido amarillo), piezas de teatro que seguramente se superponen con los primeros poemas de *Klänge*. Ese momento es inmediatamente posterior a la muerte del pintor Richard Gerstl, el que había iniciado en la pintura al músico Arnold Schoenberg y que se quita la vida a los veinticinco años. Poco después, en 1910, se produce el primer encuentro entre Kandinsky y Franz Marc, fundadores ambos de la revista *Der Blaue Reiter* en 1912 en Munich. En esta revista se publicará tanto la obra de teatro *Der Gelbe Klang* de Kandinsky como algunos textos tomados de la *Teoría de la Armonía* de Arnold Schoenberg. La importante obra de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte) es de 1910, aunque la Piper Verlag lo publica en 1912. En 1911, Kandinsky conoce a Jean Arp, Paul Klee y August Macke. La primera exposición de *Der Blaue Reiter*, ese mismo año 1911, incluye obras de Kandinsky, Marc, Macke, Delaunay, Rousseau y Schoenberg. En una segunda exposición al año siguiente, coincidiendo con el Almanaque, se incluirán también obras de Arp, Klee, Malevich y Picasso. Éste será el momento de la publicación de *Klänge*. Un año después, Kandinsky participará en el Armony Show de Nueva York. La guerra, en 1914, interrumpe su trabajo y no volverá a pintar hasta 1916, estaba a las puertas de la fundación del Dada y su promotor Hugo Ball comienza las actividades en el Café Voltaire con una serie de conferencias sobre Kandinsky. Mientras, él se casa en Rusia con Nina Andreevskaya el 11 de febrero y permanecerá en su país hasta su incorporación en 1922 a la Bauhaus de Weimar al mismo tiempo que el pintor Paul Klee, que había estudiado música.

María Teresa Muñoz

Publicado en *METALOCUS* 02, año 1999
3 páginas